

## University of Groningen

### "La Chambre"

Jongeneel, Els

*Published in:*  
Relief

*DOI:*  
[10.18352/relief.36](https://doi.org/10.18352/relief.36)

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2007

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*  
Jongeneel, E. (2007). "La Chambre": Un flirt avec la folie. *Relief*, 1(1), 49 - 62.  
<https://doi.org/10.18352/relief.36>

#### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

#### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

### Introduction

En février 1939 les éditions Gallimard publient un recueil de nouvelles intitulé *Le Mur*, de la main d'un professeur de philosophie à Neuilly nommé Jean-Paul Sartre. Depuis un an son nom retentit sur la scène littéraire parisienne : le roman *La Nausée*, son début littéraire, paru quelques mois plus tôt, a été très apprécié par les lecteurs. *Le Mur*, tout en scandalisant par son « populisme » un certain nombre de critiques littéraires réactionnaires<sup>1</sup>, ne fait que confirmer la notoriété inattendue de l'auteur et lui vaut même une nomination pour le prestigieux Prix Goncourt en 1939 (finalement c'est Henri Troyat qui remportera le prix). Dans l'immédiat après-guerre le recueil ne tardera pas à devenir un best-seller, un des tirages à succès les plus retentissants de la collection « Livre de Poche ». Dans *La Nausée* et dans *Le Mur* Sartre esquisse ses idées précoces sur l'existence, idées qu'il va développer, pendant la guerre, dans sa trilogie romanesque *Les Chemins de la liberté*<sup>2</sup>, dans son essai théorique *L'Être et le néant* (1943) et « mettre en situation » dans ses premières pièces de théâtre (*Les Mouches*, 1943, *Huis clos*, 1944). Pendant cette période de formation de sa philosophie de la liberté, Sartre ne cesse de souligner qu'en première instance il veut être un « philosophe littéraire » à l'exemple de Kierkegaard. A juste titre il estime de pouvoir atteindre le grand public par des récits de fiction plutôt que par des essais de philosophie érudits.

Avec son œuvre littéraire Sartre ne vise rien de moins qu'à effectuer un changement d'attitude existentielle dans la société contemporaine. Il se déclare

un athée convaincu et, dans le sillage de Husserl et de Nietzsche, il rejette l'essentialisme dans tous les domaines de la pensée pour y substituer la notion de contingence. Cette idée de la gratuité absolue de la vie, idée de base de la philosophie sartrienne, ne manque pas d'attirer le public contemporain, désillusionné par les atrocités de la guerre, mais elle provoque en même temps le scandale par ses implications morales. Aussi la première manifestation publique de Sartre en France fut-elle une offensive en faveur de l'intégrité morale de son « existentialisme »<sup>3</sup> : il s'agit d'une conférence intitulée « L'existentialisme est-il un humanisme ? », donnée au Club Maintenant à Paris en octobre 1945, et publiée l'année suivante sous le titre « L'existentialisme est un humanisme ». Notons le changement de titre : dorénavant la conférence fonctionnera comme pamphlet de l'existentialisme institutionnalisé. Prenant à son compte les mots de Dostoïevski, « Si Dieu n'existe pas, tout est permis », Sartre insiste sur la liberté totale de l'homme. L'existence s'avère un enchaînement d'actes réversibles dont la responsabilité revient à l'homme seul. N'empêche que bien souvent la liberté de l'un entre en conflit avec celle de l'autre. Le « mitsein » humain, d'après Sartre, est d'ordre conflictuel plutôt qu'harmonieux.

En outre, pour recueillir le consensus du grand public, Sartre s'applique à normaliser sa philosophie à scandale en l'« historisant ». Dans son essai « Qu'est-ce que la littérature ? » (1947), il brosse un portrait historique de l'écrivain bourgeois de gauche tel qu'il s'est développé à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il constate que celui-ci est condamné au scandale, vu qu'il se voit obligé d'écrire contre son propre temps et contre sa propre classe.

Dans l'intervalle qui nous sépare de la parution du *Mur*, une période de presque trois-quarts de siècle, les voix qui crièrent au scandale se sont tues. Le postmodernisme s'est imposé entre nous et l'existentialisme sartrien, mettant en relief le conventionnalisme de notre rapport au réel. L'anthropologie et la sociologie modernes ont souligné le déterminisme ethnique et social de nos choix. Le nihilisme nietzschéen des ouvrages de Sartre semble quelque peu daté, la liberté totale d'agir un rêve dépassé de l'intelligentsia bourgeoise de gauche de l'après-guerre. Cependant, de nos jours on ne cesse de réimprimer l'œuvre littéraire de Sartre. Comment expliquer la fascination qu'elle exerce sur le lecteur d'aujourd'hui ? Avant d'essayer de répondre à cette question, je me propose d'interroger d'abord une des nouvelles du *Mur*, à savoir « La

Chambre ».

## Détenu à vie

Dans le prière d'insérer de l'édition originale du *Mur*, Sartre s'explique ainsi sur la portée du recueil :

Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutes – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies. [...] Ève essaie de rejoindre Pierre dans le monde irréel et clos de la folie. En vain. Ce monde n'est qu'un faux-semblant et les fous sont des menteurs. [...] Toutes ces fuites sont arrêtées par un Mur; fuir l'Existence, c'est encore exister. L'existence est un plein que l'homme ne peut quitter<sup>4</sup>.

La dernière phrase de cette profession de foi existentialiste avant la lettre est une citation littérale de *La Nausée*. Il s'agit de la conclusion que le protagoniste du roman, Antoine Roquentin, tire de l'expérience décisive de la contingence, expérience qu'il a eue devant le châtaignier dans le parc de Bouville. Il vient de découvrir que l'existence est inutile et par conséquent absurde et, qui pis est, qu'elle est omniprésente. On ne peut s'en défaire. Face à ce constat, Roquentin se voit obligé de réorganiser sa vie (le suicide est expressément rejeté comme remède contre la contingence<sup>5</sup>). Il s'agit là d'une tâche rude, vu que l'homme ne peut accepter la contingence (c'est à ce refus catégorique de la contingence que renvoie l'allégorie de la nausée). L'homme aspire à être « the right man in the right place », il veut être utile et « réclamé » par un monde indigent en quête de bienfaiteurs. Par là l'homme se rend coupable de « mauvaise foi », l'attitude existentielle que Sartre dénonce comme « saloperie ». Le salaud, c'est celui qui a adopté la mauvaise foi comme attitude existentielle chronique.

Pendant la première période polémique de sa carrière littéraire et philosophique, l'époque de *La Nausée* et du *Mur* entre autres, Sartre ne trouve pas de solution viable au problème de la contingence. Le choix de l'écriture grâce à laquelle Roquentin pense se protéger contre la gratuité de l'existence ne convainc pas la critique contemporaine<sup>6</sup>. Effectivement Sartre la dénigrera lui-même dans son autobiographie *Les Mots*, une vingtaine d'années plus tard, comme étant une solution éminemment bourgeoise et vide de sens<sup>7</sup>. Dans les

nouvelles du *Mur*, la question de la survie dans un monde contingent reste définitivement en suspens. Le monde bourgeois est attaqué et démantelé sans que l'auteur ne nous propose d'alternative. Il est significatif à cet égard que Sartre a dédié *Le Mur* à Olga Kosakiewicz, une amie d'études avec qui lui et Simone de Beauvoir formaient un 'trio' expérimental au milieu des années trente<sup>8</sup>. Ce ne sera qu'après la guerre que Sartre lancera l'idée d'engagement en tant que moyen pour survivre à la contingence.

Les nouvelles du *Mur* traitent la confrontation de l'homme avec l'existence futile, et le refus spontané ou réfléchi de celle-ci. Sartre représente la vanité de ce refus moyennant la métaphore de la fuite infructueuse hors d'un espace emmuré. L'espace clos est caractéristique de l'œuvre sartrienne<sup>9</sup>. Les longs corridors étroits, les cages d'escalier resserrées font penser aux récits d'un auteur que Sartre apprécie beaucoup, Franz Kafka, dont les premières traductions parurent vers la fin des années vingt. La chambre close réfère à l'isolement de l'individu, thème proéminent dans l'œuvre de Sartre qui conçoit les rapports interhumains, je l'ai dit, comme un conflit perpétuel, par suite duquel le pour-soi de l'un est néantisé (transmué en en-soi) par le pour-soi de l'autre. Il s'ensuit que la communication avec autrui échoue et que l'homme s'isole. La pensée de Sartre, à l'encontre de celle de Camus, est empreinte de pessimisme. Il peint l'amour, l'amitié, la sexualité non pas comme un dialogue entre des partenaires égaux, mais comme une lutte permanente qui condamne l'individu à la solitude et au silence.<sup>10</sup>

En proclamant la relation avec autrui comme un conflit de consciences, Sartre prend parti contre l'humanisme contemporain dont on retrouve des échos dans la littérature française de l'époque (par exemple dans *La condition humaine* d'André Malraux, 1933). Il considère l'amour de l'humanité comme une attitude de mauvaise foi, voire comme un des masques du 'salaud' qui s'en sert pour se protéger contre la contingence. Exemple hilarant : l'autodidacte dans *La Nausée*. Dès son début littéraire, Sartre met donc en scène ces attitudes existentielles, avant de les approfondir plus tard dans ses essais philosophiques (notamment dans *L'être et le néant*, 1943).

## **L'énigme de la folie**

En écrivant « La Chambre », Sartre s'est inspiré d'événements de sa vie privée.

A l'époque il se penche sur la problématique de la démence. Il discute avec ses amis sur le dilemme si oui ou non la folie est une attitude existentielle authentique<sup>11</sup>. Dès ses études de philosophie à la Sorbonne, il s'était intéressé à la psychiatrie. Il lit Karl Jaspers dont il traduit en français la *Psychopathologie* (1927), ensemble avec un ami, Paul Nizan. Par contre les théories de Freud ne l'intéressent guère, vu qu'il ne peut accepter l'idée freudienne de l'inconscient soustrayant une partie des actions humaines au contrôle du libre arbitre. Il fréquente ensuite des cours pratiques de psychiatrie à l'hôpital Sainte-Anne à Paris. Curieux des effets de la drogue sur la perception, il se fait injecter de la mescaline en 1935. Malheureusement au lieu d'extases psychédéliques, il a des hallucinations angoissées qui font que, pendant plus d'un an, il se croie poursuivi par des crabes et des langoustes. On retrouve des répercussions de ces visions menaçantes dans les délires de Pierre dans « La Chambre ».

Pour se renseigner sur les psychoses, Sartre visite avec Simone de Beauvoir un asile psychiatrique à Rouen en 1936. Tous les deux, ils sont bouleversés par l'état physique et mental lamentable où se trouvent les patients, des déchets humains en train de sombrer dans la bestialité. Finalement, en ce qui concerne la sexualité du dément, Sartre se laisse inspirer par Louise Perron, une collègue psychotique de Simone. Par suite d'une liaison sexuelle avec un copain, sa crise empira de façon dramatique.

Le cas Louise Perron provoqua des discussions violentes à l'intérieur de la « famille » des existentialistes. La démence est-elle oui ou non une alternative acceptable pour l'existence mensongère de tous les jours? « La Chambre » nous fournit la réponse de Sartre à cette question : le monde de la folie n'est qu'un faux-semblant et les fous sont des menteurs. La problématique de la démence est exposée moyennant une argumentation dialectique. La « thèse » est lancée dans la première section du récit par Charles Darbédac, le beau-père du malade et porte-parole de la société « saine » : les fous sont des malades se trouvant hors de l'humain et par conséquent ils doivent être internés dans des prisons confortables. 'L'anti-thèse' est formulée par sa fille, Ève, dans la deuxième section : le dément est l'adversaire authentique de la société 'saine' dominée par le factice et le faux-semblant. C'est Ève aussi qui dans la section finale formule la 'synthèse' qui ironiquement rejoint la thèse de son père. Le dément tombe en proie à ses propres hallucinations, il est donc aussi joueur et mensonger que les hommes

« sains ». La démence n'offre donc pas de voie d'issue hors du monde asphyxiant de la « normalité ». C'est est une maladie fatale qui aboutit à la dégénération complète.

Le débat concernant la position thétique de la folie est donc démasqué comme un faux problème. Le dément n'est pas un authentique étant donné qu'il n'est pas responsable de ses actes. En se rangeant du côté de la psychiatrie, Sartre prend position contre les surréalistes qui, à l'époque, avancèrent la thèse de l'authenticité de la démence.<sup>12</sup>

Pour s'expliquer sur une problématique existentielle, dans « La Chambre » et dans les autres récits du *Mur*, Sartre se base sur un « fait divers » qu'il radicalise sous forme d'une « situation limite » (« Grenzsituation »), notion qu'il a empruntée à Jaspers. Il s'agit d'un concours de circonstances par suite desquelles l'homme se voit obligé de faire un choix qui changera le cours de sa vie. Moyennant la situation limite, l'auteur transforme des événements triviaux en caricature. Dans « La Chambre », la caricature est adoucie par le pathétique de la situation, néanmoins elle transparaît à travers le portrait du couple Darbédats et à travers la description du jeu sénile de Pierre. En optant pour le fait divers comme matière première de ses récits, Sartre donne à entendre qu'il rattache ses idées sur l'existence à la praxis quotidienne.

D'après la phénoménologie de Husserl dont Sartre s'est inspiré, l'homme est avant tout projection dans le monde. À l'origine des actions humaines il n'y a pas « d'essences ». En termes sartriens, l'existence précède l'essence, ce qui implique que l'expérience et la perception se nourrissent uniquement de la confrontation du sujet avec le monde. Il y a donc d'abord l'action et ensuite la réflexion sur l'action. Sartre, on le verra, souligne cette hiérarchie existentielle moyennant la structure et la thématique de ses récits.

## **Contre Proust**

Dans la première section du récit le lecteur pénètre dans la chambre de Madame Darbédats, une dame d'un certain âge qui est en train de manger des confiseries orientales. Par un vague malaise, elle est clouée à son fauteuil. Elle craint toute forme de mobilité physique et mentale et ne sort guère de sa chambre, comme une plante de serre chaude. Elle remplace les gestes fatigants par des jeux de physionomie, veut être comprise « à demi-mot » et préfère se

plonger dans des rêveries du passé qui l'alourdissent et la rendent « précieuse comme un coffret de santal » (p. 235). Elle est convaincue que la maladie affine les sensations. En plus elle raffole de lectures médiocres<sup>13</sup> et traite les livres comme des essuie-mains. Il est clair que Sartre règle des comptes ici avec un des séquestrés de sa jeunesse, à savoir Proust. La chambre de malade de Jeannette Darbédac, la femme-chose, fait penser à la chambre de la tante Léonie à Combray, les visions « orientales » provoquées par le parfum croupi du loukoum et les visions de la plage d'Arcachon<sup>14</sup> auxquelles correspondent les sensations tactiles des grains de sucre, rappellent le mécanisme de la mémoire involontaire, un des thèmes directeurs de la *Recherche*. En outre, le nom « Darbédac » (la consonance latinisante souligne ironiquement le rôle de patriarche que Charles Darbédac s'attribue) fait penser à « Sazerac », le nom d'une amie de la tante Léonie<sup>15</sup>.

Le règlement de comptes avec Proust implique un refus du rapport intériorisé entre le sujet et le monde tel que Proust l'entend. Selon Proust le sujet contrôle et reconstitue le monde extérieur à partir de sa propre intériorité. Par contre, Sartre part du principe phénoménologique que le je est une conscience qui dévoile le monde en s'y projetant et que par conséquent le sujet se définit à partir du monde extérieur. Dans un article sur la phénoménologie de Husserl, qui date de l'époque du *Mur*, il se prononce comme suit sur le culte proustien dans la culture française contemporaine :

Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la « vie intérieure » ; en vain chercherions-nous [...] les dorlotements de notre intimité, puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes.<sup>16</sup>

## Jeux et mascarades

Ainsi, dès l'ouverture du récit, le monde « normal » s'avère être lui aussi un monde malade plongé dans l'en-soi.<sup>17</sup> La polarité de la normalité et de la folie s'affaiblit encore dans l'épisode suivant qui se déroule dans l'appartement de Pierre et Ève. D'abord c'est Charles Darbédac lui-même qui met sa femme



inerte sur le même plan que son gendre :

En parlant à Pierre, il se sentait embarrassé de sa raison comme un géant peut l'être de sa force quand il joue avec un enfant. Toutes ses qualités de clarté, de netteté, de précision se retournaient contre lui. « Avec ma pauvre Jeannette, il faut bien l'avouer, c'est un peu la même chose ». (p. 244).

Ensuite, c'est Ève qui démasque à son tour le monde de la démente comme étant mensonger et joueur.

Le regard joue un rôle primordial dans les contacts entre les personnages sartriens. La symbolique du regard renvoie au pouvoir transcendant de la conscience : moyennant le regard (surtout le regard dans le dos), l'homme essaye à tout moment de « néantiser » l'autre : Jeannette Darbédat « regardait sans affection la nuque rouge et puissante de son mari » (p. 236), Charles s'efforce en vain de maîtriser sa fille et son gendre moyennant le regard, et Ève observe son père de la fenêtre d'en haut et le visage aux yeux fermés de Pierre. Charles ne se sent à l'aise que dans des espaces lumineuses. Ainsi, après l'entrevue pénible avec Pierre, il ne reprend son aplomb que dans les rues ensoleillées de Paris, où les gens normaux ont des visages « lisses » et « tannés » et des regards « graves et limpides ». L'humaniste Darbédat s'y sent « comme au milieu d'une grande famille » (p. 248). Ainsi il sourit plein de tendresse à une petite fille en extase devant un appareil de T.S.F. Une nouvelle fois l'auteur nous présente de façon ironique un échantillon du monde sain (la scène, répétons-le, est vue d'en haut par Ève). Le visage lisse (ou le visage sans yeux) renvoie à l'état bêtifié du salaud (et du dément : le visage de Pierre est « muré », p. 256). En plus, l'attitude extasiée devant l'en-soi, les choses, connote l'inconscience du salaud.

La rencontre avec la mère et la petite fille constitue l'un des deux faits divers en miniature que Sartre a insérés dans le macro fait divers du récit, l'autre étant l'anecdote de la jeune femme qui refuse d'accepter la mort de son fils, histoire que Darbédat raconte à Ève afin de la convaincre de laisser Pierre (cf. p. 245). Les faits divers emboîtés réfléchissent la teneur du récit encadrant : l'aveuglement du monde 'sain' à l'égard de l'existence mensongère.

Dans la deuxième section du récit nous rentrons dans l'appartement de Pierre et Ève. La situation limite d'Ève qui est partagée entre le monde normal

qu'elle a en horreur et le monde de la folie qui la repousse, est explicitée en termes d'espace. Elle ne se sent pas à l'aise dans le salon clair aux fauteuils de soie rose<sup>18</sup>, « un salon pour gens normaux » (p. 250) qui toucheraient et déplaceraient les objets comme des instruments à leur service. Pierre par contre a peur des objets. Son angoisse fait penser aux nausées que ressent Antoine Roquentin au contact de la matière inerte, si ce n'est que la réticence du premier vis-à-vis des objets est due à une psychose hallucinatoire, tandis que le dégoût qu'éprouve le second provient d'une prise de conscience authentique de la contingence du monde. Les rapports que Pierre entretient avec autrui et avec la matière sont morbides : il considère sa femme comme un objet (il l'appelle Agathe<sup>19</sup>) et il la touche « comme s'il avait pris un crabe par le dos et qu'il eût voulu éviter ses pinces » (p. 254).<sup>20</sup> Dans ses délires Pierre transmue des objets morts en organismes vivants et des créatures vivantes en choses inanimées. D'où l'hallucination des statues volantes, mi-femmes mi-pierres.

La chambre de Pierre démontre le procès de déshumanisation à laquelle celui-ci est en proie. La pièce est tendue de noir (de même que le rose le noir symbolise l'opaque, l'en-soi). Il y flotte une épaisse odeur d'encens. Habillé de noir, Pierre s'identifie avec l'espace et essaie d'occuper le moins de place possible. Le noir domine aussi dans ses fantaisies carnavalesques. Celles-ci sont analysées par Ève. Elle constate que le comportement de son mari est un mélange de jeu, de mensonge et d'angoisse authentique. Il joue afin de pouvoir maîtriser les choses qu'il considère comme des organismes menaçants. Cependant le jeu dégénère en psychose et la psychose provoque la terreur.

Le jeu figure comme la manifestation primaire de la mauvaise foi dans l'œuvre de Sartre<sup>21</sup>. Il s'explique par le refus initial de la contingence. La découverte de l'inutilité absolue de l'existence confronte l'homme avec sa propre responsabilité. Or c'est à travers le jeu que l'homme entend masquer sa propre responsabilité face à l'existence, ou, en termes sartriens, qu'il est de mauvaise foi.

Bien entendu, le comportement de Pierre ne figure pas en tant que portrait diagnostique du salaud. Cependant des ressemblances subtiles entre le malade et l'homme sain font que la distinction entre les deux devienne moins nette. Il paraît que l'homme sain souffre d'une maladie chronique qui sape son existence, et que le malade « joue à être » autant que son congénère bien

portant.

Le jeu de Pierre consiste en une fantasmagorie carnavalesque. Témoin l'aventure grotesque de la visite à Hambourg, qu'il invente pour se protéger contre l'invasion des statues. Il s'agit d'un mélange de kermesse et de cirque, avec des manèges d'automobile et des animaux exotiques délégués par les colonies (référence ironique de la part de l'auteur aux rêveries algériennes de la proustienne, Jeanne Darbédac). Pierre et Ève se battent avec un marin danois<sup>22</sup>, et finalement tombent dans une cérémonie bouffonne, le couronnement de la République. Au milieu de cette faune on rencontre des avortons aux yeux rouges (« une armée d'yeux rouges qui luisaient dès que j'avais le dos tourné », p. 257, de nouveau surgit le motif du regard dans le dos) et des singes, les acteurs par excellence parmi les animaux (référence au jeu grotesque de Pierre). Pierre compare les singes à des nègres, c'est-à-dire des préposés embauchés par un commettant. Il insinue qu'Ève fasse cause commune avec eux (« Tu craignais de t'égarer parmi les singes », 258). Ces insinuations cryptiques renvoient à un reproche qu'il lui a fait peu avant (p. 252), à savoir qu'elle et son père sont des subalternes au service des dirigeants qui se sont proposé de l'enfermer dans une clinique. Il distingue entre les « nègres » et les « brouillons », une allusion aux chefs médicaux à la Franchot et aux pédants ignorants à la Darbédac.

Pierre s'efforce également de maîtriser ses fantasmes à l'aide de morceaux de carton sur lesquels il a écrit des menaces et dessiné la tête rieuse de Voltaire, l'emblème du cynisme relativiste. En outre il a recours à des formules magiques qu'il invente sur place. Mais ni les incantations abracadabrantes, ni les mots de conjuration ni les yeux rieurs de Voltaire ne le protègent contre la psychose. De même que la majeure partie des personnages sartriens, Pierre est lui aussi jaugé d'après l'usage qu'il fait de la parole. Le langage transcendantal, d'après Sartre, est lié à l'être-dans-le monde.<sup>23</sup> Pierre par contre use la langue comme bouclier contre le monde. Les mots déformés qu'il invente en bredouillant le condamnent à l'emprise de l'en-soi. Dans sa bouche les mots dégénèrent en du non-sens impuissant.

Significativement c'est cette dégénération de la faculté de la parole, qui finalement décide Ève, après mûre réflexion, à se distancier de Pierre et de l'éliminer avant qu'il ne tombe en proie à la bestialité. Ironiquement, sa décision de tuer Pierre est motivée par le même refus de l'inhumain qu'a

exprimé aussi Charles Darbédac. Tous les personnages dans « La chambre » ont ce moment ultérieur de réflexion : Jeannette Darbédac compare en esprit la vitalité de son mari à sa propre passivité, et Charles résume la quintessence de son attitude vis-à-vis de sa fille (« Je sais très exactement ce que je reproche à Ève, se dit-il en s'engageant sur le boulevard Saint-Germain », p. 248). Il n'y a que Pierre qui soit privé du pouvoir transcendantal de la parole et par conséquent de la possibilité d'en récupérer la progression, bien que c'est à lui qu'échappe le mot « récapitulation », fait d'autant plus ironique que ce premier signe de l'aphasie se présente sous la forme d'un mot savant appartenant au domaine de l'épistémologie qui dorénavant restera définitivement fermée pour lui.<sup>24</sup>

### **Sartre actuellement**

Avec *Le Mur* Sartre se fit définitivement un nom auprès du grand public qui apprécia la façon magistrale dont il démantèle, dans ce recueil, l'hypocrisie du monde bourgeois. Mais ce n'est que dans la période de l'après-guerre qu'il développe ses idées sur l'engagement comme moyen de survie pour l'homme authentique dans un monde absurde. Pour propager ses idées, il opte alors pour le théâtre qui, mieux que le roman ou la nouvelle, lui permet de visualiser « l'homme en situation ». Dans le théâtre sartrien, les murs et les chambres à huis clos subsistent néanmoins. Basé sur le conflit, l'existentialisme sartrien est imbu de pessimisme qui ne fait que s'accroître au cours des années.

En raison de sa base polémique, l'œuvre littéraire de Sartre contient des éléments allégoriques qui parfois déroutent le lecteur moderne, d'autant plus que la trivialité quotidienne y joue un rôle primordial<sup>25</sup>. Ainsi on a parfois tendance à interpréter les récits comme des « copies conformes », en négligeant la critique sous-jacente du système idéologique bourgeois.

Plutôt que le côté constructif, c'est le côté critique de Sartre, je dirais, qui a résisté au temps. Dans un album récent, Annie Cohen-Solal se prononce sur la question de l'actualité de Sartre de la façon suivante :

Ne la trouverait-on pas [...] dans toutes ces tentatives de repenser le modèle familial occidental ? Sartre, « soustrait de très bonne heure à l'influence familiale », n'a-t-il pas très tôt, dans ce domaine, à la fois pensé et expérimenté une nouvelle forme

d'organisation, à la fois affective et sociale ? N'a-t-il pas, au nom de l'authenticité, refusé le mensonge, l'hypocrisie, la culpabilisation, de la famille bourgeoise ? N'a-t-il pas tenté de concilier équilibre et honnêteté dans la durée ?<sup>26</sup>.

Je suis d'accord avec Cohen-Solal que c'est la « philosophie du vécu » qui constitue un des aspects les plus pertinents de la pensée sartrienne, une philosophie qui ne cesse d'en appeler au lecteur actuel.<sup>27</sup> La problématique de l'authenticité existentielle de la démence n'est plus d'actualité, par contre, la mauvaise foi des Franchot et des Darbédac et le problème de la sincérité dans un monde d'hypocrisie et de faux-semblant, ne cessent de nous préoccuper.

## Notes

<sup>1</sup> Parmi lesquels Robert Brasillach : « C'est à croire que l'auteur n'a jamais rencontré d'homme propre, au sens matériel du terme, – et nous ne parlons pas des femmes. Faut-il dire que nous sommes partagés entre le dégoût, une invincible envie de rire, et une certaine pitié ? Car enfin, mon pauvre Sartre, ce ne doit pas être drôle de vivre toute la journée au milieu des mauvaises odeurs, des habitudes répugnantes, du linge sale, des chambres malsaines, et de créatures qui ignorent la douche et le dentifrice ? », *L'Action française*, 13 avril 1939, cité dans Jean-Paul Sartre, *Oeuvres romanesques*, Gallimard (Pléiade), 1981 p. 1816. En 1948 toute l'œuvre de Sartre fut mise à l'index par décret du Saint-Office. Quant au *Mur*, le scandale ne se limita pas d'ailleurs aux années trente et quarante – cf. la remarque du critique sartrien Rybalka : « *Le Mur* est sans doute le volume de Sartre qui a été le plus attaqué dans les milieux bien-pensants » (Sartre, *Oeuvres romanesques*, éd. Pléiade, p. 1807). A titre d'exemple, Rybalka cite un cas de censure datant de la fin des années soixante (un enseignant de lycée fut sanctionné après avoir proposé aux élèves une dissertation sur *Le Mur*).

<sup>2</sup> Les deux premiers volumes, à savoir *L'Âge de raison* et *Le Sursis* furent écrits pendant la guerre, le troisième, *La Mort dans l'âme*, en 1947-1948.

<sup>3</sup> Le mot fut lancé en 1943 par Gabriel Marcel. D'après le témoignage de Simone de Beauvoir, Sartre protesta d'abord contre ce qu'il considéra comme un sobriquet de classification, mais finalement se résigna : « Au cours d'un colloque [...] Sartre avait refusé que Gabriel Marcel lui appliquât cette étiquette [...]. Je partageais son agacement. [...] Mais nous protestâmes en vain. Nous finîmes par reprendre à notre compte l'épithète dont tout le monde usait pour nous désigner » (*La Force de choses I*, Gallimard (Folio) 1963, p. 60).

<sup>4</sup> J.-P. Sartre, *Oeuvres romanesques*, éd. de la Pléiade, p. 1807. Toutes les références sont à cette édition.

<sup>5</sup> « Je rêvais vaguement de me supprimer, pour anéantir au moins une de ces existences

---

superflues. Mais ma mort même eût été de trop. De trop, mon cadavre, mon sang sur ces cailloux, entre ces plantes, au fond de ce jardin souriant. Et la chair rongée eût été de trop dans la terre qui l'eût reçue et mes os enfin [...] : j'étais de trop pour l'éternité », *La Nausée*, dans *Œuvres Romanesques*, p. 152.

<sup>6</sup> Voici le jugement lucide de Camus : « Du doute primitif, un "J'écris, donc je suis" sortira peut-être. Et l'on ne peut s'empêcher de trouver une disproportion assez dérisoire entre cet espoir et la révolte qui l'a fait naître », *L'Alger républicain*, 20 octobre 1938, cité dans Sartre, *Œuvres romanesques*, p. 1709.

<sup>7</sup> « Je réussis à trente ans ce beau coup : d'écrire dans *La Nausée* – bien sincèrement, on peut me croire – l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. [...] Plus tard, j'exposai gaîment que l'homme est impossible ; impossible moi-même je ne différais des autres que par le seul mandat de manifester cette impossibilité qui, du coup, se transfigurait, devenait ma possibilité la plus intime, l'objet de ma mission, le tremplin de ma gloire. [...] Truqué jusqu'à l'os et mystifié, j'écrivais joyeusement sur notre malheureuse condition », *Les Mots*, éd. Folio, 1964 p. 211.

<sup>8</sup> Quant aux vicissitudes de cette expérience sentimentale douteuse, voir surtout le premier roman de Simone de Beauvoir, *L'Invitée* (1943).

<sup>9</sup> Pour une étude sur cette thématique chez Sartre, voir Marie-Denis Boros, *Un séquestré. L'homme sartrien*, Nizet, 1968.

<sup>10</sup> Il s'agit là du thème central de la pièce *Huis clos* (1943).

<sup>11</sup> C'est à la « Notice » de Michel Rybalka, dans Sartre, *Œuvres romanesques*, pp. 1834-1837, que j'ai emprunté les quelques données biographiques qui vont suivre. Pour une source d'informations extrêmement riche sur la période gestatoire du *Mur*, voir surtout *La Force de l'âge* de Simone de Beauvoir.

<sup>12</sup> Voir A. Breton, *Nadja* (1928).

<sup>13</sup> Parmi lesquelles Gyp (Gabrielle Riqueti de Mirabeau), écrivaine réactionnaire à succès (1849-1932) et Colette Yver (pseudonyme d'Antoinette Huzard, 1874-1953), auteure prolifique qui s'intéressa à la condition de la femme et écrivit des romans à tendance moralisatrice.

<sup>14</sup> Plage bien connue de l'enfant Sartre – voir *Les Mots*, p. 68.

<sup>15</sup> Madame Sazerat aime d'ailleurs aussi les sucreries : « L'un [= un vitrail de l'église St Hilaire de Combray] était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage [...] dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office [...] on voyait s'agenouiller un instant Mme Sazerat, posant sur le prie-Dieu voisin un paquet tout ficelé de petits fours qu'elle venait de prendre chez le pâtissier d'en face et qu'elle allait rapporter pour le déjeuner », M. Proust, *A la recherche du temps perdu* I, 2, Gallimard, Paris 1987, p. 59.

<sup>16</sup> « Une idée fondamentale de Husserl », dans *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, pp. 34-35.

<sup>17</sup> La viscosité du loukoum et la couleur rose renvoient à l'absurdité de la matière. Sartre reprend ici quelques symboles existentiels qu'il avait introduits dans *La Nausée*.

<sup>18</sup> Dans le texte sartrien, on le sait, le rose connote l'en-soi. En outre, Ève compare la pièce à

---

un « salon de dentiste », référence ironique de la part de Sartre à la psychanalyse freudienne.

<sup>19</sup> Son propre nom connote d'ailleurs aussi la chosification. Dans *Les Mots* Sartre développe la thématique de la pierre en rapport avec la saloperie. La lourdeur est signe de l'en-soi. Le salaud aspire à la lourdeur parce qu'il se croit utile et nécessaire. Il énonce des vérités toutes faites, lourdes comme des rocs.

<sup>20</sup> Dès *La Nausée*, Sartre utilise l'image du crabe pour désigner l'abjection traîtresse de l'en-soi. L'hybridité du crabe, mou de dessous et dur dessus, réfère à la prolifération (l'amorphe) de la matière absurde, et à la rigidité de l'essentialisme.

<sup>21</sup> Voir surtout *Les Mains sales* (1948).

<sup>22</sup> « Je t'ai soulevée à un marin danois », « tu as été assez habile pour m'éclabousser » « c'est là que je t'ai connue » (p. 257). La fantaisie putassière de Pierre déborde d'allusions sexuelles. La fantasmagorie de Pierre est en même temps une manœuvre pour repousser le désir sexuel d'Ève et pour parer au danger immanent de l'hallucination. Notons encore que Pierre situe la première entrevue avec Ève à San Pauli, le quartier chaud de Hambourg.

<sup>23</sup> Voir Y. Salzmänn, *Sartre et l'authenticité. Vers une éthique de la bienveillance réciproque*, Labor et Fides, Genève 2000, pp. 70-74.

<sup>24</sup> L'épilogue de « La Chambre » fait penser à la fin cynique (et lourdement critiquée par la suite) de *L'Invitée*, où un des personnages ouvre le robinet du gaz qui se trouve à côté de la chambre où dort sa rivale, mettant fin ainsi à une expérience de ménage à trois qu'elle ne peut plus souffrir. Bien que la situation narrative diffère du tout au tout, il s'agit d'une décision comparable, à savoir de couper les ponts avec une situation existentielle intenable.

<sup>25</sup> L'allégorie se manifeste surtout dans le théâtre sartrien. Voir par exemple la remarque d'Annie Cohen-Solal à propos des *Séquestrés d'Altona* (1959) : « on pourrait, sans grand risque, donner de la pièce une lecture presque entièrement allégorique », *Sartre. Un penseur pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, p. 106.

<sup>26</sup> A. Cohen-Solal, *Sartre. Un penseur pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Paris 2005, pp. 126-127.

<sup>27</sup> L'impact du vécu et de la conscience critique chez Sartre expliquent aussi, à mon avis, son talent de biographe : il excelle à entrer dans la peau de personnalités aussi divergentes que Baudelaire, Freud, Le Tintoret, Genet, Flaubert, à faire vibrer les pages des avatars de leurs vies tourmentées. A ne pas oublier l'autoportrait ironique qu'il donne de sa propre enfance dans *Les Mots*, considéré comme son chef d'œuvre par la critique littéraire.